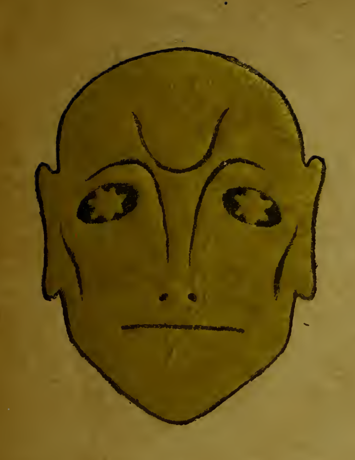


FRITZ ERLER

AUSSTELLUNG DER
BÜHNENENTWÜRFE

FAUST HAMLET

BRAKLS MODERNE
KUNSTHANDLUNG
MÜNCHEN GOETHESTR. 64



BÜHNEN-ENTWÜRFE

VON FRITZ ERLER



WENN ich die Ausstellung einer Anzahl Entwürfe zu den Aufführungen des „Faust“ und „Hamlet“ im Münchener Künstlertheater mit einigen Worten begleite, so geschieht dies nicht, um mich mit den literarischen Widersachern der beiden Inszenierungen und der Bühne auseinanderzusetzen. Denn in Dingen der Theaterreform kommt es, wie die Erfahrungen seit vielen Jahren lehren, weniger auf Worte, als auf praktische Arbeit an. Wer etwas Besseres weiss und kann, der nehme Bleistift und Reisschiene, Pinsel und Farbe zur Hand und mache Vorschläge, konstruiere die Bühne, wie er sie meint, überwache selbst die Ausführung seiner Pläne, seiner Skizzen, wohne persönlich den Proben bei. Niemand wird es freudiger als ich begrüssen, wenn auf diese Weise sich neue und bessere Lösungen des Problems ergeben, je nach Art und Aufgabe des Stoffes und des Künstlers. Werden daher im Folgenden einige Aeusserungen herangezogen, so geschieht es, um zu zeigen, dass es sich nicht um willkürliche phantastische Experimente, dürren Puritanismus oder gar um Schaffung seltsamer Bilder, sondern um wohlerwogene Vorschläge, um die Anwendung künstlerischer Logik auf die spezielle Aufgabe, ein Bühnenwerk zur möglichst befriedigenden sinnlichen Erscheinung zu bringen, handelt, hier also darum, den „Faust“ auch für die Augen erstehen zu lassen. Ich spreche daher stets von der Szene und der Erscheinung der Darsteller. Dass ich aber überhaupt das Wort nehme, geschieht hauptsächlich deswegen, weil ich weiss, dass nur ein kleiner Teil der beabsichtigten szenischen Wirkungen rein und voll herauskam, nicht aus Mangel an Sorgfalt und Liebe der Beteiligten, sondern weil weder genügend Zeit noch Mittel zu Proben zur Verfügung

standen, weder im ersten Spieljahr unter der Regie des kgl. Hoftheaters, noch sehr viel weniger im zweiten Spieljahr unter Reinhardts Regie. Es bedürfte, um diese Absichten ganz zu verwirklichen, langer und sorgfältiger szenischer Vorarbeiten, etwa in dem Sinne, wie in Bayreuth das musikalische Moment vor den „Festspielen“ gepflegt wird, ein Ziel, das nicht so unerreichbar erscheint, da es nur von materiellen Mitteln abhängt.

Vorausgeschickt seien ein paar Bemerkungen zur Vorgeschichte der Bühne an der Bavaria.

Als im Frühjahr 1907 die Leitung des von Prof. Littmann erbauten Schillertheaters in Berlin bei mir anfragte, ob ich bereit sei, die Inszenierung von Ibsens „Kaiser und Galiläer“ zu entwerfen, gedachte ich die Gelegenheit zu benützen, um dabei Erwägungen in die Erscheinung treten zu lassen, die sich mir seit Jahren, unabhängig von literarischen Beeinflussungen, aufgedrängt hatten. Ich musste in Bayreuth sehen — und wie Viele haben es mit mir gesehen — dass, gerade je grösser und komplizierter die Mittel waren, die angewandt wurden, desto weniger ein Weg, eine Brücke zur Anschauung der zeitgenössischen bildenden Kunst hinüberführte. Ich spreche hier nur von Bühnenwerken grossen Stils und nur von dem, was ein gebildetes Auge für sie verlangen muss. Schon die rein praktische Erwägung, wie man den „Faust“ trotz seiner vielen Verwandlungen in etwa vier Stunden aufführen und doch dabei mehr vom Urtext als üblich sprechen lassen könnte, hätte längst zur Abkehr von dem Geübten führen müssen. Dass gar jemals (wie in der Antike und in Japan), die bildende Kunst von der Bühne herab

befruchtet worden wäre, klingt wie ein Traum. Einstweilen — ich nehme ausdrücklich die vorbildlichen, mit vielen Mühen und Opfern verbundenen Arbeiten der letzten Jahre an einigen Bühnen in Deutschland und Oesterreich aus — übt das Theater nur allzu oft, das muss gesagt werden, einen geradezu verderblichen Einfluss, was malerische und plastische Anschauung betrifft, auf die naive Masse der Zuschauer aus. Das ist kein selbstverständlicher und kann kein bleibender Zustand sein. Und dies Verderbnis können auch Leute, welche einer angestrebten Besserung widerstreben oder ihr kühl gegenüberstehen, angeblich weil das Vorhandene genüge oder, weil es mehr auf eine Reform der Schauspielkunst als der Szene ankomme, niemals leidenschaftlich empfunden haben. Ihren barbarischen Augen erscheint das auf der Bühne Geschaute selbstverständlich oder doch leidlich; ja sogar Erscheinungen wie die Gretchens, Mephistos sollen für jedermann und für immer Tabu sein, nur weil sie so *ihr* Gretchen, *ihren* Mephisto als junge Studenten auf der Bühne sahen zu einer Zeit, wo unser „Altdeutsch“ der Tapezierer machte. Heiliger Erwin von Steinbach, bitte für uns! Und betrachtet man die Schmarotzerkunst, die sich um die Bühnenwerke unserer grossen Dichter angesetzt und die sich in den Kunsthändlerauslagen der Hauptstädte und der Provinz breit macht, — hier die Nibelungen in Trikots und auf Damenstiefeletten neben Dürers Aposteln oder dem „Reiter von Bamberg“, dort Gretchen im „altdeutschen“ Butzenerker der Frau Kommerzienrat neben den „törichten Jungfrauen“ vom Strassburger Münster, — so hat man einen beachtenswerten Niederschlag von verfehlten Bühnenwirkungen.

Nein, lieber noch Shakespeares einfache Szenenwirkungen, sein „armes Ω von Holz", zu klein für die Zahl der „Helme von Agincourt", als die Ballettmittel in verdorbenem und verwässertem Barock, die man entrüstet verteidigen zu müssen glaubt.

Von vornherein stand mir fest, dass vor allem der Charakter des *Spiels* erhalten bleiben, also alles auf einer *Bühne*, im eigentlichen Sinne des Wortes, vor sich gehen müsse, so dass sie als solche stets erkennbar sei; ferner, dass sie von jeder aussichtslosen Konkurrenz mit der Natur abzusehen habe, dass es sich nicht darum handeln könne, ein „Terrarium" auf den Brettern aufzubauen. Daher das Streben, den Spielraum nach Tiefe und Höhe zu verkleinern und eine ausgiebige Vertiefung zwischen Spielraum und Hintergrund zu schaffen. Diesen Anforderungen konnte für „Kaiser und Galiläer" auf der Bühne des „Schillertheaters" nicht entsprochen werden, so dass ich diesmal von der Aufgabe zurücktrat; doch regte Prof. Littmann an, auf Grund dieser meiner Anschauungen die neu zu erbauende Bühne des „Künstlertheaters München 1908" zu konstruieren, ein künstlerisches Unternehmen, das durch die Initiative und das Zusammenwirken von Georg Fuchs, Prof. Littmann, Prof. Benno Becker und Dir. Seitz bereits feststand. Im November 1907 konnten wir einer Anzahl von Künstlern und Kunstfreunden das fertige Modell einer solchen Bühne für die Eröffnungsvorstellung, den „Faust", vorführen. Dass es alle Anforderungen einer Bühne für diesen Zweck erfüllt hätte, konnte ich allerdings damals schon nicht sagen, doch hingen selbstverständlich gewisse allzu kleine Verhältnisse und störende Engen, welche u. a.

die Entwickelung und Beweglichkeit grösserer Volksmassen beeinträchtigten, mehr mit der Kleinheit des überhaupt zur Verfügung stehenden Baugrundes und der vorhandenen Geldmittel, als mit der Absicht des Erbauers zusammen.

Der Angelpunkt meiner Bestrebungen war vor allem, des Darstellers Erscheinung klar und deutlich wirken zu lassen. Die Frage war: Entspricht er als „Maske" den Absichten des Dichters? Wird er sogleich beim ersten Auftreten, in Form und Farbe, noch ehe er gesprochen, deutlich sein? Soll er klein im grossen Raum oder gross im kleinen Raum stehen und so schon beim ersten Sichtbarwerden, *noch ehe er sich recht gerührt,* imponierend den Raum füllen oder nach der Absicht des Dichters etwa ärmlich wirken? Wie muss seine Umgebung, sein Hintergrund, das, worauf er steht und geht, sein „Handwerkszeug" geartet sein, so dass es Bezug auf *seine* Form und Farbe, seinen Charakter und seine Bewegungen hat, damit er keine Staffage, sondern Herr der Situation ist? Denn wir wollen es wahrhaftig vor allem mit dem *lebendigen Menschen, seiner sinnlichen Erscheinung und dem Ausdruck seiner Seele* zu tun haben, nicht mit einer *Welt aus Drähten und Pappe,* auch nicht mit noch so gelungenen Schildereien von Feld, Wald und Wiese, die auch der schlechteste Maler besser im Bilde gibt, als es die Bühnenimitation je vermag. Der Schauspieler muss als solcher wieder das alleinige Interesse des Zuschauers fesseln, nicht aber jener Wust bemalter Leinwand, mit dem man den Darsteller umgibt, nicht jene zerstreuenden Zufälligkeiten und künstlichen Maschinerien, in denen man das Wort des Dichters zermalmt. Ich glaube, dass diese Wichtigkeiten der Deko-

rateure so herrschend geworden sind, dass sie sogar umgekehrt den Dichter manchmal gezwungen haben, in ihnen zu denken. Denn will er ein bühnenfähiges Werk schreiben, so muss er eine bestimmte, in ihren Ausdrucksmöglichkeiten bekannte Bühne im Auge haben. Unterlag doch sogar das Genie Wagners diesem Bühnenzwang und schuf so nicht selten eine quälende Diskrepanz zwischen Musik und Bühnenerscheinung, die je länger, je unerträglicher werden wird.

Was brauchten wir also zu der beabsichtigten Ausführung des Faustmysteriums? Zuerst ein erhöhtes Podium, vorn und hinten freistehend, das mit einfachen (oder einfach erscheinenden) Mitteln veränderlich ist, so dass es für das Spiel der Darsteller die charakteristischen Möglichkeiten gibt, d. h. es musste so veränderlich sein, dass es Andeutungen von Strasse, Treppe, Fels, Strand, Gipfel, Verliess usw. schnell herzustellen erlaubt; damit der Mime stehen, stürzen, fallen, mannigfach liegen usw. kann. Dabei sollte dafür gesorgt sein, dass das Podium, worauf das Spiel stattfindet, in der Hauptsache Podium bliebe. Vergebens wird man versuchen, den Bretterboden naturalistisch in einen Waldboden, Rasen, Meeresstrand usw. umzuwandeln. Man versuche vielmehr durch leise, aber gut verständliche Andeutungen die Phantasie anzuregen und hinüberzuleiten zu dem Hintergrund, der die volle Stimmung mit den Mitteln der Beleuchtung oder eventuell die Lokalität deutlich durch Malerei giebt. Denn der Hintergrund ist nächst dem Darsteller der zweite und wichtigste Faktor der Wirkung. Er musste mit der Macht des Lichtes dem Zuschauer jede vom Dichter gewollte Stimmung en plein air suggerieren, trüb und dumpfig, heiter und frohlockend, Morgen, Mittag, Abend und

Nacht. Drittens brauchten wir abschliessende, plastische, leicht bewegliche Wände und Säulen, um die Handlung in die Enge zu ziehen und vor allem, dem Schauspieler erneute Möglichkeiten zum Spiel zu geben; zuletzt ein Proszenium, das ermöglicht, den Bühnenraum für das Auge des Zuschauers nach Belieben zu beschränken und zu erweitern, d. h. die handelnden Personen „in den Raum zu stellen". Setzen wir hinzu, dass das Proszenium nach hinten durch neutrale beziehungsweise bedeutsame Vorhänge (für Zwischenszenen) zu schliessen sei, so hatten wir alles zum Spiel Nötige, sofern wir nur Sorge trugen, dass durch beständiges Verschieben der Verhältnisse des Raumes und des Lichtes und durch besondere, für die jeweilige Handlung nötigen Charakteristika der Schauplatz nach Bedarf geändert erschien *und*, — *dass diese Mittel künstlerisch angewendet wurden.*

Von der grössten Wichtigkeit erschien mir vor allem die Behandlung des Hintergrundes auf dem die handelnden Personen sich absetzen, als des mächtigsten Faktors in dem Bestreben, das Spiel der Darsteller zu unterstützen. Er ist für das Auge der Träger der eigentlichen Stimmung. Dadurch, dass ich die *ganze Hinterbühne stark vertiefte,* ermöglichte ich ein schrankenloses Spiel des Lichtes auf dem Prospekt und gewann ausserdem die Möglichkeit, die *Darsteller auf freiem Podium unabhängig vom Hintergrund zu beleuchten.* Immer in derselben Absicht, den Menschen auf der Bühne (für die Handlung grossen Stils) wirken zu lassen. Dieses Streben muss richtig sein und, wenn wir unablässig in diesem Sinne fortfahren zu arbeiten, so werden wir bald die Mittel kennen lernen um den „Ort der Tat" mit unglaublich einfachen Mitteln schlagend

zu charakterisieren. Wir können uns dabei auf kein Prinzip festlegen lassen (so verlangt z. B. das Rangtheater eine prinzipiell andere Behandlung der Szene wie das Amphitheater) und keine Bühne für alle Fälle verlangen. So wüsste ich z. B. nicht, was man an den jetzt üblichen Aufführungen etwa der „Gespenster“ oder der „Jugend“ szenisch prinzipiell ändern sollte, vorausgesetzt, dass das Augenfällige im Geist der Dichtung künstlerisch empfunden zur Erscheinung gebracht wird. Dass auch da eine grosse Steigerung der äusseren Wirkung, die der Dichtung zugute kommt, möglich ist, haben wir bereits erfahren, wo man tüchtige Künstler an einzelnen Bühnen hat walten lassen. Aber schon den „Peer Gynt“ (oder „Florian Geyer“) wird man, meiner Empfindung nach, vergeblich mit denselben Szenenmitteln wie die „Gespenster“ hervorzubringen suchen. Er würde eine Behandlung der Szene erfordern, die der von mir für den „Faust“ vorgeschlagenen sehr nahe käme. Dem künstlerischen Gewissen folgend, muss man nach dem Stil des Dichterwerkes die Szene gestalten; die Verwandlungen im „Faust“ können stilistisch unmöglich mit denselben Mitteln hervorgebracht werden wie die in „Coralie & Comp.“ So wäre es auch umgekehrt blanker Unsinn, etwa die szenischen Forderungen der grossen Dramas auf den Schwank und die Operette übertragen zu wollen. Denn gerade hier gibt das offensichtlich ohne grosse Sorgfalt Hingebaute, Improvisierte, halb Parodistische und sogar das unfreiwillig Komische dem Spiel einen Reiz und Pfeffer, den man durchaus nicht missen möchte. Hier können die Häuser unter dem Gelächter wackeln und die Bäume übermütig in den Soffittenhimmel wachsen.

Wehren wollen wir uns aber gegen einen plumpen Geist des Panoptikums auf der Bühne, welcher die restlos erschöpfenden Worte des Dichters in kindischer Weise wie im Anschauungsunterricht wiederholt und unterstreicht. Wer es also, wie z. B. Herr Prof. von der Leyen, als „etwas lächerlich“ empfindet, dass er im „Spaziergang“ nicht „Stadt und Bach, Wiesen und Bäume“ erblickt, oder wer es bemängelt, dass man „in der Abendsonne Glut die grün umgebenen Hütten“ nicht wirklich „schimmern“ sieht, scheint mir gerade zu beweisen, dass er der Phantasie des Dichters im Augenblick nicht leidenschaftlich zu folgen vermag, dass er die Grenzen zwischen bildender Kunst und Poesie nicht empfindet. Für mich wenigstens würde es einen groben Kunstfehler bedeuten, wenn ich versuchen wollte, die recht eigentlich poëtische, aber durchaus nicht malerische Schilderung der abendlichen Natur und der durch sie erzeugten Ekstase, die über Täler, Berge und Meere fliegt, mit den — anderen Gesetzen folgenden — Mitteln der Malerei zu wiederholen. Das Einzige, was ich in dieser Schlusszene geben konnte, war, dass ich die beiden Gestalten Fausts und Wagners vor einem rosigen Abendhimmel zeigte und sie dann, den ebbenden Worten des Dichters folgend, in Grauen und Finsternis versinken liess. (Was aber nach meiner Empfindung wirklich hätte gegeben werden müssen und was leider auszuarbeiten damals die Kürze der Zeit nicht mehr erlaubte und also noch aussteht, war der durchaus geforderte Eindruck der Vorfrühlingsstimmung beim Auseinandergehen des Vorhangs. Hier hätte der Tadel einsetzen müssen.) Und ähnlich verhält es sich, um noch ein weiteres Beispiel anzuführen, mit dem Monolog: „Erhabener Geist, du gabst mir alles“. Ich lege

nicht den mindesten Wert darauf, dass sich diese Szene gerade vor einem Gletscherhintergrund abspielt, man könnte tiefer steigen und Fels- und Waldgebirge zeigen, wenn nur das Weite, der „Wandel in der Oede“ deutlich wird. (Gegensatz zu Gretchens Enge in der darauffolgenden Spinnszene.) Ich werde mich aber hüten, die *poetischen* Gesichte Fausts *malen* zu wollen. Dass Goethe übrigens eine alpine Szenerie vorgeschwebt hat (es wurde mir der Vorwurf der Willkürlichkeit gemacht), zeigt deutlich die überraschende Vorstellung von dem „kleinen Hüttchen auf dem Alpenfeld“.

Für den ganzen Faust wurden nur zwei sehr bescheiden *gemalte* Hintergründe verwendet. Alles übrige wurde mit einem weissen und einem schwarzen Grund durch das Licht allein bestritten.

Für die Mittelbühne wählte ich zwei leicht verschiebbare massive Wände. Indem ich sie als Quadermauern aus einem in farbigen grauen Tönen spielenden Stein charakterisierte, machte ich sie für alle Faustszenen tauglich. Sie konnten Mauern, Kerker- und Keller-, Kirchen- und Hauswände und gar wohl auch das Innere von mittelalterlichen Zimmern darstellen, und ich gewann damit ausserdem neben der Schnelligkeit der Szenenverwandlung ein durch das ganze Mysterium gehendes, koloristisches Motiv, das die Einheit der Farbenstimmung für alle Szenen im einzelnen und untereinander garantierte.

Besonderen Wert legte ich darauf, dass die Mauern durchaus plastisch und fest wären, um den Darstellern alle Möglichkeiten für ihr Spiel zu geben. Die alte Schauspielerregel „Weg von der Kulisse“ sollte keine Geltung haben. Das Mittel, durch fortwährendes Verschieben der Mauern im Verein mit dem beweglichen Proszenium

die Raumverhältnisse Szene für Szene schnell und leicht zu ändern, habe ich schon berührt. Keineswegs kam es mir darauf an, durch abrupte und untereinander total verschiedene Szenerien die Handlung von Szene zu Szene zu zerhacken, sondern *vielmehr das Spiel gleichsam wie im Traum aus einer Szene in die andere gleiten zu lassen,* indem die Lokalität zwar verändert, aber der vorhergehenden verwandt erschien. Den Raum zwischen dem Proszenium wollte ich als eine möglichst *neutrale Zone* zwischen Zuschauer und der vorgestellten Welt auf der Bühne behandeln. Die Färbung der Wände und der Decke des Proszeniums war denn auch neutral grau, die Architektur zeitlos, der Boden war als Plattenboden charakterisiert und blieb durch alle Szenen des Mysteriums, ob Kirche, Zimmer oder freies Feld dargestellt wurde, liegen. Diese „neutrale Zone“ halte ich, wie man sie auch hervorbringt, *für unumgänglich notwendig.* Es zeigt sich dies namentlich, wenn Vegetation auf der Bühne verlangt wird. In diesem Falle wird das unmittelbare Zusammenstossen von Vorhang und der Welt des Scheines unerträglich.

Wichtig erschien mir, dass das Piedestal des Schauspielers, das Podium, weder zu breit noch zu tief sei: Je mächtiger es ist, desto kleiner wird der Akteur erscheinen. Wer erinnert sich nicht gewisser grosser Wirkungen, die mitunter auf kleinen Bretteln, Schmieren und Bauerntheatern überraschend sich hervortun.

Noch ein Wort über das eigentliche „Handwerkszeug“, Kleidung und Gerät der Darsteller. Ich habe, was man scharf getadelt, für den „Faust“ und „Hamlet“ die Tracht des 15. Jahrhunderts gewählt, nicht aus Willkür, sondern weil diese Mode der langen,

faltigen Gewänder einer Fernwirkung sehr entgegenkommt und überdies der Darsteller in den üblichen knappen Trikots bei nicht immer einwandfreien Beinen leicht etwas vom Jahrmarktsseiltänzer bekommt, was, bei der höchsten Würde der Dichtung, leicht gefährlich werden kann. Es steht nirgends geschrieben, dass das Faustmysterium im 16. Jahrhundert spielen soll — es spielt in jedem: das Tabakrauchen und Dr. Luther können überall zusammen bestehen — ebensowenig wie Gretchen durchaus blond sein muss. Glaubt man wirklich, es hätte die süsse und zugleich herbe Anmut Fräulein Lossens als Gretchen erhöht, wenn man ihr eine strohgelbe Perücke aufgesetzt hätte und sah Herr Heine als Mephisto fast ohne eine Spur von Schminke im Gesicht mit der Kraft seines Charakterkopfes nicht dämonischer aus, als so viele seiner Kollegen, die erst bis über die Ohren in die Mehlkiste fahren, um dann, wie aus Schichtls Zaubertheater entwichen, mit dem lieben Gott zu sprechen? Dass auch in Hinsicht auf Kleidung und Gerät stets auf Fernwirkung gearbeitet werden muss, ist klar. Wir sehen aber leider nur allzu häufig dünne, auf die intimste Wirkung berechnete, kleinlich gefältelte Stoffe, Muster (wahre „Muster ohne Wert“), die im Detail vielleicht reizend, in der Entfernung aber nur als „Versuche mit untauglichen Mitteln“ erscheinen, Farbenkontraste, die auf die Weite grau wirken, Geräte, die wie Spielzeug aussehen, Waffen, die aus der Kinderstube zu stammen scheinen, Schmuck, der ohne Fernglas nicht zu sehen ist. Diese Fehler zu vermeiden, habe ich gleichfalls angestrebt. Als Beispiel hierfür will ich Gretchens Spinnrad anführen, das unschuldigerweise der Grund sehr unsachlicher Angriffe geworden ist. So ruft zum Bei-

spiel Herr Bierbaum, nachdem er Gretchen an einem Spinnrad „von dem Kaliber, deren sich moderne Dampfspinnereien bedienen“ (wie er sagt) erblickt hat, aus: „Was soll um Gotteswillen das arme, schwache Mädchen mit dieser Maschine?“ Nun, der so historisch gesinnte Herr Bierbaum scheint nicht zu wissen, dass recht viele arme, schwache Mädchen etwa vor 1530 sich dieser entsetzlichen Maschine bedient haben und dass sie in einzelnen Teilen Norwegens, Irlands und der Bretagne, wohin die späte Nürnberger Erfindung nicht gedrungen ist, selbst heute noch im Gebrauche steht. (Warum übrigens Gretchen schwach sein soll, ist nicht erfindlich. Es sei erlaubt, uns Gretchen als ein gesundes, schönes, tüchtiges Bürgermädchen vorzustellen, mit nicht allzu gepflegten Händen.) Doch war natürlich eine solche historische Erwägung keineswegs massgebend. Wichtig war allein die künstlerische Erwägung: Gretchen muss in dieser Szene ganz allein auf der Bühne dargestellt werden. Es ist unerlässlich, sie am Spinnrad zu zeigen; irgendwelche Darstellung von Zimmereinrichtung schien mir durchaus unpassend, da es sich nur um einen lyrischen Erguss, um eine kaum reale Erscheinung handelt. Ich wählte daher diesen Typus des Spinnrades, weil er allein einige wenige grosse Bewegungen der Darstellerin, die nicht ganz regungslos bleiben darf, erlaubt und dieses Gerät ihr, rein optisch, auf der leeren Bühne einen grösseren Halt geben kann. Den Raum schränkte ich ausserdem durch eine wie zufällige Beschattung der ferneren Teile ein. Das Rad dient also hier nicht zur Schilderung des Milieus, sondern ist ein Mitwirkendes, daher es kein kleines Spielzeug, sondern ein Gerät sein muss, das man in dem unsicheren Licht sogleich erkennt. Dass

ich das Rad natürlich nicht in die Deklamation hineinsurren lassen wollte, was „wohlwollende“ Beurteiler als gewollten „tiefsinnigen Tric“ deuteten, weil das neue Gerät bei der etsten Aufführung nicht geschmiert war und quietschte, ist kaum nötig zu sagen.

Hier möchte ich abbrechen. Vielleicht ist es mir gelungen, zu zeigen, was bei den Aufführungen des Mysteriums von meiner Seite beabsichtigt war. Das Geschrei von den „Uebergriffen der Maler auf der Bühne“ ist schon schwächer geworden. Man hat doch wohl erwogen, ob es nicht etwas ganz Selbstverständliches ist, wenn sich die Leiter der *Schau*bühnen an Männer wenden, die

„zum Sehen geboren,
zum Schauen bestellt“

sind, von Natur und durch Erziehung. Unsere begabtesten Regisseure und Dirigenten (ich erinnere hier nur an Reinhardt und Gustav Mahler, der mit dem bahnbrechenden Roller der erste war, der Reformen im Grossen praktisch begann) haben es keineswegs als Enteignung empfunden, wenn sie das Feld ihrer eigentlichen Tätigkeit vom bildenden Künstler geebnet und bereitet fanden. Eifersüchtig ist nur der Arme, der zu verlieren fürchtet, und diese Stimmen der Armen können in der Kunst nicht massgebend sein. Ich habe dasselbe Geschrei gehört, als vor 15 Jahren der erfrischende Einfluss der Maler auf das Kunstgewerbe einsetzte, ich höre es seit einigen Jahren in dem Streit um die neuen Forderungen der „farbigen“ Malerei. Man sollte merken, dass die junge bildende Kunst auch die Bühne, die alte, erorben wird.

* * *

Die Münchener Maler, in deren Händen in diesem Spieljahr des Künstlertheaters die szenische Ausarbeitung lag, sind sehr unbefriedigt von Reinhardt geschieden. Nicht etwa, weil man künstlerisch nicht harmonisiert hätte: Im Gegenteil, es ist mir in dieser Hinsicht nicht die geringste Differenz oder gar ein Widerstand bekannt und ich glaube, dass unter anderen Verhältnissen ein fruchtbares und befriedigendes Zusammenarbeiten gegeben wäre. Aber die Konstitution des Reinhardtschen Theaters scheint mir, bei dem besten Willen und dem grossen Verständnis des Direktors, zwar geeignet, die Fragen der Szenenreform anzuregen und aufzugreifen, aber einstweilen ganz ungeeignet, bei der freiwilligen oder gezwungenen Ueberhastung und Ueberlastung des Repertoirs, sie bis zu ihren letzten Möglichkeiten zu verfolgen, was gerade im Künstlertheater gefordert wurde.

Der geniale Schauspieler kann im erhabensten Moment auch einmal improvisieren, das Szenische aber muss in geduldiger Arbeit und langer Uebung vorbereitet sein und *bis zum letzten Spieltag auf derselben Höhe erhalten werden*, *um jenen gespannteren künstlerischen Erwartungen zu genügen, welche die Bezeichnungen „Künstlertheater“ und „Festspiele“ involvieren.*

Freilich hätte eine Bühne, wie die des Künstlertheaters, es viel leichter gehabt, Neuland zu gewinnen, als unsere ständigen, grossen Theater, die in der Zwangslage sind, das ganze Jahr hindurch täglich spielen zu müssen und, von einem oft ungeheuerlichen Fundus belastet, unter sehr viel schwereren Umständen dem Ziele nachstreben, das sich das Künstlertheater gesetzt hatte — nämlich die Vervollkommnung

und Verfeinerung der szenischen Wirkung. Gut subventioniert, hätte das Künstlertheater, bei Beschränkung auf eine geringe Zahl von Bühnenwerken grossen Stils, jedes Jahr glückliche Zeit gehabt, sich den Aufgaben zu widmen, die andere Bühnen im Drange und der Hast des Alltags gar oft aus den Augen verlieren müssen.

Die Leitung des Münchener Hoftheaters mit den Künstlern, die voriges Jahr durch ihr mutiges und aufopferndes Eingehen auf die szenischen Bestrebungen des „Künstlertheaters" der Sache einen grossen Stoss nach vorwärts gegeben, hat unterdessen nicht geruht und ist im Begriffe, nach und nach das ganze Repertoir mit Hilfe von Münchener Malern zu reorganisieren. Auch auf anderen Bühnen, wie z. B. in den Hoftheatern zu Dresden und Stuttgart, weht ein neuer Wind. Die Frage ist also angeschnitten und sie wird trotz aller Widerstände hoffentlich nicht eher zur Ruhe kommen, bis unsere Sehnsucht gestillt ist, die Bühnenwerke unserer grossen Dichter und Musiker in einer der zeitgenössischen bildenden Kunst entsprechenden Erscheinung auf den Brettern zu sehen — ein Ziel, das nur da erreicht werden kann, wo Regisseur, Schauspieler und bildender Künstler neidlos und harmonisch zusammenwirken und, wo auch die materiellen Bedingungen für Proben und Ausreifen gegeben sind. Möchte sich dies Schicksal zuerst in München erfüllen!

MÜNCHEN, im Oktober 1909 *Fritz Erler.*





BÜHNEN-ENTWÜRFE

SZENEN UND FIGURINEN VON FRITZ ERLER

„KAISER UND GALILÄER“

1 Erster Aufzug. I. Szene

2 Im Hause Julianus

3 Athen

„FAUST“

4	Bauern	Spaziergang
5	Bürger I	
6	Bürger II	
7	Bürger III	

8	Bürgermädchen I	Spaziergang
9	Bürgermädchen II	
10	Soldat I	
11	Soldat II	
12	Soldat III	
13	Soldat IV	
14	Handwerksbursche I	
15	Handwerksbursche II	
16	Handwerksbursche III	
17	Handwerksbursche IV	
18	Handwerksbursche V	
19	Dienstmägde	
20	Alte	
21	Faust	
22	Spaziergang I	
23	Spaziergang II	
24	Marthe	

25 Marthe im Garten

26 Dom

27 Mephisto I (Prolog im Himmel)

28 Mephisto II

29 Mephisto als fahrender Scholast

30 Mephisto als Kavalier

31 Faust im Gebirge

32 Faust als Junker

33 Frosch
34 Brander
35 Altmayr
36 Siebel
} Auerbachs Keller

37 Bürger

38 Bauern und Leiermann

39 Wagner

40 Valentin

41 Musikanten

42 Junge Hexe (Walpurgisnacht)

43 Gretchen (Kirchgang)

44 Bauerndirne I } Tanz unter der Linde

45 Bauerndirne II

46 Faust (Spaziergang)

47 Engel (Prolog im Himmel)

48 Studierzimmer

49 Monolog I } „Erhabener Geist“

50 Monolog II

51 Hexe

52 Bäuerinnen

53 Prolog im Himmel

54 Marthes Garten

55 Zwischenszene

„HAMLET“

56 Königin

57 König Claudius

58 Laertes (Aufstand)

59 Laertes (Abschied)

60 Ophelia

61 Ophelia auf der Bahre

62 König Claudius im Trauerzug

63 Rosenkranz und Güldenstern

64 Geist des Königs

65 Zimmer der Königin

66 Aufstand

67 Fortinbras' Heereszug

68 Horatio (Terrasse)

69 Cornelius und Voltimand

70 Polonius

71 Osrik
72 Schlossterrasse
73 Kirchhof
74 Gefolge des Königs
75 Thronsaal
76 Terrasse
77 Matrosen
78 Narr
79 Zwischenszene I
80 Schauspielszene
81 Zwischenszene II
82 Page
83 Marcellus
84 Totengräber





